Нелепые отцы в художественном мире Ф.М. Достоевского

Кристоф Гарстка

Тема нашего сборника побуждает задуматься о комедийном и парадоксальном в творчестве Достоевского. Однако опасность состоит в том, чтобы не стать жертвой так называемого “Law of the Instrument”[1]. Американский психолог Абрахам Маслоу описал это явление следующими словами: «I suppose it is tempting, if the only tool you have is a hammer, to treat everything as if it were a nail» (Maslow 1966, 15-6).

Действительно, если рассматривать творчество Достоевского под таким углом, становится понятно, что не только произведения, которые изначально создавались как юмористические рассказы, например, *Крокодил*, *Роман в девяти письмах* или *Село Степанчиково и его обитатели*, содержат элементы комедии. Она возникает из парадоксальных образов или структур. Более того, становится очевидным, что этот специфический художественный приём – озарение комедийным светом мрачнейшей трагедии – может считаться одной из основных характеристик поэтики Достоевского. Вероятно, можно было бы даже утверждать, что именно этот метод является одной из причин, почему работы автора до сих пор читают и обсуждают. Благодаря этому методу несомненно глобальные вопросы, которые поднимаются в творчестве Достоевского, не скатываются в китч.

[1] С английского, ‘закон инструмента’ или ‘золотой молоток’.

Christoph Garstka, Ruhr-University Bochum, Germany, christoph.garstka@rub.de, 0009-0004-9454-139X

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)
FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Christoph Garstka, *Funny Fathers. Types of the ridiculous old man in Dostoevsky’s novels*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0122-3.09, in Dar’ja Farafonova, Laura Salmon, Stefano Aloe (edited by), *F.M. Dostoevsky: Humor, Paradoxality, Deconstruction*, pp. 91-100, 2023, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0122-3, DOI 10.36253/979-12-215-0122-3

Несмотря на непосредственную близость парадокса к комедии, следует признать, что парадокс – это лишь один из многих методов, которые Достоевский использует для создания комического. И нужно быть осторожным, чтобы не видеть повсюду одни лишь «гвозди». Джордж Гибиан указал на эту проблему ещё в 1958 г., когда исследовал гротеск в творчестве Достоевского. Если в следующей цитате заменить слово «гротеск» на «парадокс», станет ясно, в чём состоит опасность:

> The danger in using the term grotesque is of attributing to it too broad rather than too narrow a meaning. The grotesque borders on or even partakes of numerous other qualities: the fantastic, distorted, exaggerated, bizarre, absurd, ludicrously eccentric, extravagant, monstrous, or macabre. Yet these adjectives are not a list of its synonyms. The grotesque must moreover be distinguished from simple caricature and the tragicomic (Gibian 1958, 262).

Важным ключевым моментом для нас является цитата с термином «*tragicomic*» (“трагикомедия”). В более узком риторическом смысле мы имеем дело с оксюмороном. Это как кисло-сладкий соус, который подают в китайском ресторане. Связь оксюморона с парадоксом очевидна. И в зависимости от риторической точки зрения, можно либо подчеркнуть эту близость и рассмотреть парадокс как оксюморон в плане содержания, либо подчеркнуть их различие и увидеть в парадоксе лишь *псевдо*противоречие. В дальнейшем трагикомическое следует понимать не как жанровую поэтику, согласно которой в произведении последовательно чередуются комическое и трагическое, а как эстетическую категорию, способную описать *одновременное* проникновение одного в другое. При этом задача реципиента – обнаружить комическое в трагическом и трагическое в комическом. И в этот момент оксюморон может фактически перерасти в парадокс с точки зрения содержания, поскольку, если объединить категории трагического и комического, быстро обнаруживается непреодолимое эстетическое противоречие восприятия: сочувствие и близость к объекту, необходимые для трагического переживания, противопоставляются необходимым для комедии дистанцированию и отсутствию эмоций. Бергсон (2011, 14-5) описывает это термином «Anästhesie des Herzens» (“анестезия сердца”):

> Das Lachen ist meist mit einer gewissen Empfindungslosigkeit verbunden. [...] Das Lachen hat keinen größeren Feind als die Emotion. [...] Die Komik bedarf also einer vorübergehenden *Anästhesie des Herzens*, um sich voll entfalten zu können (курсив мой, *КГ*).

В трагикомическом эти два элемента нельзя рассматривать как тезис и антитезис, из которых может возникнуть высший синтез, как китайский соус из кислых и сладких ингредиентов. Напротив, напряжение остаётся непреодолимым и в своей наивысшей точке может выражаться в том, что мы называем “надрыв”.

Теперь я хотел бы более подробно остановиться на категории персонажей в творчестве Достоевского, которых можно охарактеризовать, в

частности, как трагикомических героев. Речь идет о категории так называемых "отцов-неудачников", по крайней мере один представитель которых появляется во всех крупных романах. Следующий анализ посвящен трём проявлениям этого типа персонажей, а именно титулярному советнику Семёну Захаровичу Мармеладову из *Преступления и наказания*, генералу Ардалиону Александровичу Иволгину из *Идиота* и профессору Степану Трофимовичу Верховенскому из *Бесов*. В эту группу по праву можно было бы включить и Фёдора Павловича Карамазова. Однако у этого персонажа так быстро развиваются злокачественные черты, что трагическая высота падения здесь не играет существенной роли. Помимо различных значений, которые эти фигуры отца имеют в отдельных романах, можно, несомненно, сказать, что они играют почти комедиантскую роль, которая напоминает тип персонажей *веккио* ("vecchio") в Комедии дель арте, смесь Панталоне, Капитана и Скарамуччи. И уж если речь зашла о мировой литературной традиции, то, конечно, в её основе также лежит шекспировский Фальстаф. Но об этом чуть позже.

Прежде всего, можно сказать, что все трое отцов примерно одного возраста – чуть больше 50 лет. Их противоречивая внешность и поведение сразу отсылают к трагикомическим образам. В случае с Мармеладовым это – противоречие между высокопарной речью и жалкой манерой поведения. Символом этого является единственная пуговица, удерживающая фрак. У генерала Иволгина – это также изысканная манера речи и изящное поведение, которые не сочетаются с неопрятностью и лёгким запахом водки, исходящим от него. И, наконец, у Степана Трофимовича – прежде всего, это сочетание смешанной французско-русской речи и его "костюма", навязанного ему Варварой Петровной, который призван поддержать обманчивый образ его творческой натуры и либертарианских взглядов.

Кроме того, все трое попадают в, казалось бы, парадоксальные жизненные ситуации. Положение Мармеладова определяется парадоксом несчастного "выпивохи". Он пьёт, потому что не может вынести тягот и страданий своей семьи. Однако чтобы финансировать свою зависимость, он крадёт деньги у жены и дочери, тем самым усиливая их нужду. Генерал Иволгин тоже пьёт. У него при этом есть ярко выраженная склонность ко лжи, к патологическому вранью. Стоит лишь вспомнить, например, рассказ о болонке (ср. Garstka 1998, 10, 13). Здесь, вероятно, можно говорить о парадоксе лжеца, который не может или не хочет признавать реальность и поэтому находит убежище в мире лживых фантазий. Иволгин рассказывает свои выдуманные истории с явным намерением снова получить признание и стать достойной частью общества. Но поскольку в этих историях легко разглядеть ложь, он всё больше и больше отдаляется от своего окружения и становится в их глазах чужаком и чудаком. Образ Степана Трофимовича, безусловно, самый сложный в этой группе персонажей. Он тоже любит выпить вина и шампанского и живет в мире иллюзий, в котором он сам – великий художник и учитель. Тем не менее, здесь можно скорее говорить о парадоксе либерализма: требование свободно-

го развития личности, независимости и свободы мнения сопровождается терпимостью и принятием противоположных или даже деструктивных взглядов, таких как идея социальных изменений через насилие и террор. В экстремальных случаях это может привести к угнетению личности, знаменитому «парадоксу Шигалёва»: человек начинает с абсолютной свободы и приходит к абсолютному рабству.

Прежде чем перейти к обсуждению различных подходов к интерпретации этих трагикомических персонажей, я хотел бы обратить внимание на менее заметный прототип этих трагикомических отцов в творчестве Достоевского. Имеется в виду Ефимов – отчим повествовательницы от первого лица Неточки Незвановой. Она описывает его так: «самый странный, самый чудесный человек из всех, которых я знала» (ПСС 2, 142). Характер и историю жизни Ефимова можно рассматривать как образец для Мармеладова, генерала Иволгина и Степана Верховенского. Кроме того, сама форма, которую Достоевский выбирает, чтобы рассказать нам предысторию отчима Неточки, также служит образцом того, как читатель позже узнаёт истории жизни героев других романов. Имеется в виду рассказ из вторых или даже третьих рук – в основном ненадёжных источников повествования. В случае с Ефимовым, например, именно немецкий скрипач и друг Б. делится с Неточкой подробностями жизни её отчима. Немец и Ефимов выступают при этом как предвестники Штольца и Обломова.

История прошлой жизни отчима полна запутанных и парадоксальных деталей. Он служит кларнетистом в оркестре богатого помещика – любителя искусства, и получает в наследство от итальянского капельмейстера ценную скрипку, на которой раньше не умел играть. Через некоторое время один французский скрипач-виртуоз признал в очень плохом кларнетисте («Твой инструмент кларнет, хоть ты и плохой кларнетист», ПСС 2, 143) «лучшего скрипача, которого он только встречал в России» (там же, 145). Калейдоскоп европейских лиц продолжает немецкий друг Б., с которым Ефимов встречается в российской столице Санкт-Петербурге. Это происходит до тех пор, пока европейская знаменитость, скрипач-виртуоз С-ц, не становится виновником катастрофы, которая приводит к смерти отчима. Другой немецкий персонаж из окружения Ефимова кажется мне типичным для особого юмора Достоевского, в традициях Гоголя: Карл Фёдорович Мейер, который специально приезжает в Петербург из Германии, чтобы присоединиться к Петербургскому Императорскому балету. К сожалению, однако, он был настолько плохим танцором, что его не могли задействовать даже в кордебалете. Его использовали как статиста. Например, как одного из двадцати рыцарей Вероны, которые одновременно поднимают кверху картонные кинжалы и кричат: «Умрём за короля!» (там же, 167). Несостоявшийся танцор, которого его земляк Б. называет «нюренбергским щелкуном» (там же), и оставленный без внимания скрипач теперь во время совместных попоек жалуются друг другу на свою печальную судьбу, которая наложила на них проклятие – непонимание людей и необходимость жить непризнанными гениями среди

глупых мещан. Завышенную самооценку можно назвать лейтмотивом жизненного пути Ефимова и его литературных преемников. Он считает себя непонятым мастером искусства и винит своё окружение в собственных неудачах. Разрыв между иллюзией и реальностью стал у этого персонажа настолько большим, что он был потерян для настоящей жизни, которая не может состоять только из нереализованных возможностей.

Этот вид нежизнеспособного бегства от реальности может быть очень хорошо объяснён опасностью эстетического существования, описанной Сёреном Кьеркегором в трактате «Или – или» 1843 года. Именно в нём, на мой взгляд, запутались все упомянутые здесь персонажи. Поэтому эстетическое существование характеризуется отсутствием конкретных решений. Оно остаётся в режиме возможного и уклоняется от принятия какого-либо решения, чтобы предаваться иллюзии собственной свободы. «[И]бо эстетическое – это не зло, но нечто безразличное», говорится во второй части трактата «Или – или» (Кьеркегор 2011, 645). Во время его последнего странствования Степану Трофимовичу читают эпизод из Нового Завета, где Ангел Лаодикийской церкви пишет: «Знаю твои дела; ты ни холоден, ни горяч, о, если б ты был холоден или горяч! Но поелику ты тепл, а не горяч и не холоден, то извергну тебя из уст моих» (ПСС 10, 497). По мнению Кьеркегора, именно здесь можно увидеть суть эстетического существования, которое уклоняется от любого конкретного решения, влекущего за собой ответственность:

> Тот, кто живет эстетически, и в самом деле видит повсюду одни лишь возможности, они-то и создают для него содержание будущего; напротив, тот, кто живет этически, видит повсюду задачи (Кьеркегор 2011, 727).

В трактате Кьеркегора *Болезнь к смерти* 1849 года говорится:

> Возможности становятся всё более и более напряжёнными, не переставая, однако, быть таковыми, то есть не становясь действительными, где на деле нет напряжённости, помимо перехода от возможного к действительному (Кьеркегор 2014, 53).

В этом можно разглядеть суть личности "отцов-неудачников": поскольку они постоянно живут только проекциями, настоящее – это нулевая точка, которую нужно прикрыть хмелем и театральностью. Йорг Циммерманн говорит о «фантазийном существовании», которое, с точки зрения специалистов по этике, можно описать как «потерю себя» (ср. Zimmermann 2004, 34). Аподиктическая фраза Кьеркегора в конце трактата «Или – или» выглядит почти как горькое резюме неправильного отношения к жизни Ефимова и его последователей: «Тому, кто не желает бороться с действительностью, в конечном счете приходится биться с фантомами» (Кьеркегор 2011, 798).

Катастрофой для отчима Неточки оборачивается его столкновение с реальностью. Ефимову приходится осознать, что его предполагаемое гениальное мастерство было всего лишь воображением и ложью. Ему вручают

билет на концерт скрипача-виртуоза С-ца. Его игра раскрывает Ефимову сущность настоящего искусства, которое он сам так и не смог воплотить. После чего он сходит с ума и умирает через несколько дней после концерта. В конце рассказчица очень здраво размышляет о лживом существовании своего отчима. Например, так:

> Он должен был так умереть, когда всё, поддерживавшее его в жизни, разом рухнуло, рассеялось как призрак, как бесплотная, пустая мечта. [...] Истина ослепила его своим нестерпимым блеском, и что было ложь, стало ложью и для него самого. В последний час свой он услышал чудного гения, который рассказал ему его же самого и осудил его навсегда. [...] Но истина была невыносима для глаз его, прозревших в первый раз во всё, что было, что есть и в то, что ожидает его; она ослепила и сожгла его разум (ПСС 2, 188).

Бегство от истины ведёт к нелепому фиктивному существованию, в котором нет живой жизни.

Генерал Иволгин, Мармеладов и Степан Трофимович тоже не те, кем хотят казаться. Они живут во лжи и представляют себя трагическими героями. Их смерти становятся частью сюжета. В мире Достоевского это всегда указывает на то, что их жизненные планы не могут быть осуществлены. Таким образом, Ефимов становится архетипом "отцов-неудачников" в романах Достоевского. Многие из черт его образа появляются позже с различной степенью важности: представление о себе как о непонятом художнике, ложь и самозванство, преувеличенные амбиции, театральность, пьянство, паразитизм, отсутствие сострадания к чужим бедам, напыщенность и притворное рыцарство. Все это определяет лишь невольную комедийность персонажей и, в конечном итоге, становится для них формой безумия.

В этих персонажах также отчетливо видна парадоксальная структура трагикомического. Гибрис был определен как существенный компонент классической трагедии. Чрезмерная заносчивость, которая, по мнению Вальтера Кауфманна, проявляется не как высокомерие, а как форма нарушения границ, как возмутительное пьянство, как жадность и похоть и, следовательно, как святотатство в отношении созданных богами повелений и законов (ср. Kaufmann 1980, 75-9).

Именно забвение человеком Бога характеризует героя, поддавшегося гордыне. Он не хочет, чтобы его вписывали в иерархию и категоризировали в человеческом сообществе, но он хочет жить, поддавшись своему гипертрофированному индивидуализму. Гибрис, в свою очередь, порождает Ату (ослепление), которая есть не что иное, как радикальное отрицание реальности. В греческой трагедии это ядро трагического сюжета, изображающего путь человека, поддавшегося гордыне, к последнему, чаще всего – роковому, прозрению истины. Согласно учению Аристотеля о трагедии, созерцание судьбы трагического героя – в толковании Лессинга – должно вызывать у аудитории «жалость и страх», то есть катарсис. И

именно здесь начинается тот парадоксальный трагикомический эффект, который ощущает наблюдатель судьбы Ефимова и его последователей в творчестве Достоевского. Гротескное и противоречивое преувеличение судьбы этих героев, характеризующееся гибрисом и ослеплением, то есть завышенной самооценкой и заблуждением, не может вызвать у читателя катарсической реакции. Вместо жалости и страха он чувствует только сожаление и отвращение.

Интересное изменение концепции гордыни в отношении к психопатологии современного человека было предложено швейцарским психиатром К.Г. Юнгом. Я хотел бы упомянуть её здесь, поскольку это придаёт характеристике нелепых отцовских фигур в творчестве Достоевского ещё один нюанс. В своей работе *Психология и алхимия* (*Psychologie und Alchemie*) 1944 года Юнг говорит об опасности гибриса в современном самосознании. Это превратилось в иллюзию возможности формировать себя независимо от бессознательного. Юнг описывает это заблуждение, используя первоначальное значение латинского термина ‘Inflation’ (“инфляция”) как ‘вздутие’ и ‘разбухание’. В его работе говорится:

> Ein aufgeblasenes Bewusstsein ist immer egozentrisch und nur seiner eigenen Gegenwart bewusst. Es ist unfähig, aus der Vergangenheit zu lernen, unfähig, das gegenwärtige Geschehen zu begreifen, und unfähig, richtige Schlüsse auf die Zukunft zu ziehen. Es ist von sich selber hypnotisiert und lässt darum auch nicht mit sich reden. Es ist daher auf Katastrophen angewiesen, die es nötigenfalls totschlagen. Inflation ist paradoxerweise ein Unbewusst werden des Bewusstseins. Dieser Fall tritt ein, wenn letzteres sich an Inhalten des Unbewussten übernimmt und die Unterscheidungsfähigkeit, diese conditio sine qua non aller Bewusstheit, verliert (Jung 1944, 642-43)[2].

Швейцарский психиатр признаёт патологические черты раздутого сознания, которые также можно описать как преувеличенное чувство собственной важности, как гипертрофированный индивидуализм: преувеличение парадоксальным образом ведёт к регрессу. Читатель сразу узнаёт детские черты в персонажах отцов. И из-за этого детского поведения – опять же парадоксальной “изюминки” – биологические дети стыдятся своих отцов. Наконец, следует коротко отметить, что такое чрезмерное самосознание не только исключает человека из семейного сообщества.

[2] Сознание, подвергнувшееся инфляции, всегда эгоцентрично и не знает ничего, кроме собственного существования. Оно неспособно учиться на прошлом опыте, не может понять современные события и делать правильные заключения о будущем. Оно гипнотизирует самого себя и, следовательно, не может рассуждать. Оно неизбежно приговаривает себя к смертельным бедствиям. Достаточно парадоксально, что инфляция – это регрессия сознания в бессознательное. Это случается всегда, когда сознание берет на себя слишком много бессознательного содержимого и утрачивает способность различения, sine qua non любого сознания (Русские цитаты здесь в переводе с английского С. Удовика).

Оно также мешает человеку чувствовать общность и единение с верующими, что выражается в термине "соборность". Для этого необходимо добровольное подчинение человека законам Бога, чтобы за счёт этого иметь возможность восполнять собственные отдельные изъяны в общении, вдохновленном Иисусом Христом. Ни один из описанных здесь отцов не готов к этому, поэтому они могут только потерпеть крах в жизни и, что ещё хуже, не стать примером для своих детей. Только Степана Трофимовича во время его последнего странствования посещают мысли о всечеловеческом единении, которое отодвигает на задний план его собственное «я». Он говорит:

> Одна уже всегдашняя мысль о том, что существует нечто безмерно справедливейшее и счастливейшее, чем я, уже наполняет и меня всего безмерным умилением и – славой [...] (ПСС 10, 506).

Однако это озарение в конце романа приходит слишком поздно.

В заключение следует снова вернуться к Неточке Незвановой, поскольку это раннее произведение содержит отсылку к последующим нелепым персонажам отцов-неудачников и литературной традиции, в которой они существуют. В пятой главе незаконченного романа появляется бульдог с именем шекспировского героя сэра Джона Фальстафа. Он обладает значительными привилегиями в княжеском доме, потому что спас младшего сына хозяина, когда тот тонул в Неве. В описании говорится, что обычно бульдог был «хладнокровен и флегматик, но зол как тигр, когда его раздражали, зол даже до отрицания власти хозяина. Ещё черта: он решительно никого не любил» (ПСС 2, 208). С несколько циничным преувеличением можно сравнить бульдога с отцами: одно-единственное действие привело к созданию или сохранению жизни. Это укрепило положение в семье. Однако с тех пор они жили только за счёт этой самой семьи и больше не приносили никакой пользы обществу. Но, конечно, это касается и шекспировского прототипа. Шекспировед Вольфганг Риле (Riehle 2002, 342) видит в Фальстафе «zutiefst paradox angelegte[n] Charakter, der die widersprüchlichsten Anlagen vereint»[3]. Читатель проявляет к нему определённую симпатию, хотя у персонажа есть откровенно отрицательные черты. Сцена Фальстафа – это трактир, здесь он, как и Ефимов, и Мармеладов, и Иволгин, а иногда и Степан Трофимович, находит свою публику. Пародийная функция этого персонажа раскрывается в трактире, как в знаменитой четвёртой сцене второго акта в *Генрихе IV*. Персонажи отцов Достоевского также берут на себя пародийную функцию внутри произведений. В то же время отцы, как и их английский прототип, имеют весьма очевидную тенденцию к театральности, даже при том, что они "плохие актёры", поскольку зритель сразу распознаёт роль, которую они играют: рыцарь и

[3] Глубоко парадоксального персонажа, объединяющего самые противоречивые характеристики.

благородный человек. Таким образом, эти театральные персонажи обнаруживают собственное экзистенциальное противоречие между внешним видом и реальностью. Внешнее стало для них реальностью, а борьба за поддержание иллюзии стала целью их жизни. И если они столкнутся с реальностью – даже если это будет скрипач-виртуоз из Западной Европы – иллюзия рассеется, и смерть станет неизбежным итогом.

Цитируемая литература

Bergson, Henri. (1900) 2011. *Das Lachen: ein Essay über die Bedeutung des Komischen*, übersetzt von Roswitha Plancherel-Walter. Hamburg: Felix Meiner.

Garstka, Christoph. 1998. "Der «Lügengeneral» Iwolgin in Dostojewskijs Roman *Der Idiot*." https://doi.org.10.11588/heidok.00006938

Gibian, George. 1958. "The Grotesque in Dostoevsky." *Modern Fiction Studies* 3/4: 262-70.

Jung, Carl Gustav. 1944. *Psychologie und Alchemie*. Zürich: Rascher.

Kaufmann, Walter. 1980. *Tragödie und Philosophie*. Tübingen: Mohr Siebeck.

Maslow, Abraham H. 1966. *The Psychology of Science: A Reconnaissance*. New York: Harper Collins.

Riehle, Wolfgang. 2002. "Zum Paradoxon bei Shakespeare." In *Das Paradox. Eine Herausforderung des abendländischen Denkens*, hg. Roland Hanbüchle und Paul Geyer, 335-52. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Weiss, Gabriele. 2005. "Distanzierung des Selbst und ästhetische Existenz." In *Erziehung – Bildung – Negativität*, hg. Dietrich Benner (*Zeitschrift für Pädagogik* 49), 77-87. Beltz: Weinheim.

Zimmermann, Jörg. 2004. "Ästhetische Existenz. Wandel und Aktualität einer anthropologisch zentralen Kategorie." In *Ästhetik. Aufgabe(n) einer Wissenschaftsdisziplin*, hg. Karin Hirdina und Renate Reschke, 31-47. Freiburg: Rombach.

Кьеркегор, Сёрен. 2011. *Или – или. Фрагмент из жизни*, в 2 ч. Пер. с датского, вступ. ст., коммент., примеч. Н. Исаевой и С. Исаева. Санкт-Петербург: Амфора.

Кьеркегор, Сёрен. 2014. *Болезнь к смерти*. Пер. с датского, вступ. ст. и примеч. Н. Исаевой и С. Исаева. Москва: Академический проект.